

Templo de Byodoin, en Japón (1052-1053)

FORMAS ESTILISTICAS Y EMOCION VITAL EN EL ARTE DE LAS ALTAS CULTURAS EXTRAEUROPEAS

por el PROF. HEINRICH LÜTZELER

Director del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Bonn

El arte de las altas culturas —limitándonos a los países extraeuropeos— es nuestro tema de hoy. Hemos de distinguir aquí entre los ciclos artísticos vivos aún y las viejas culturas ya fenecidas. Entre éstas se cuentan las de los pueblos del antiguo Egipto y Mesopotamia, así como las de los mayas, aztecas e incas en Centro y Sudamérica. Un vivo presente envuelve, en cambio, al arte de la India, de China y del Japón y al arte de las zonas islámicas, que a pesar de las grandes diferencias geográficas y políticas evidencian unidad en su actitud. Se yuxtaponen a estas grandes culturas centrales, culturas mixtas de

mucho valor y encanto, a menudo: en Indonesia, en Ceilán, en Birmania.

La Europa de hoy ha mostrado el mayor interés hacia las culturas artísticas extraeuropeas, mas no hacia todas en igual medida. Desde hace unos cuarenta años se estudia principalmente el arte del antiguo Egipto y del Oriente asiático. Ha de buscarse el motivo de esta preferencia en nuestro propio sentimiento de la vida: hemos desarrollado en nuestra arquitectura y nuestra escultura un estilo de plasticidad que rima con formas egipcias, y nuestra sed de naturaleza, en una civilización remota a la naturaleza justamen-

te, hace que nos extasiemos con primario impulso ante un jardín japonés o una pintura china de paisaje.

Puede, pues, decirse que hemos encontrado acceso al arte de Egipto y del Oriente asiático en nuestra emoción vital. Este término de "emoción vital", que nos acompañará en el curso del presente trabajo, compendia la unidad del sentimiento fundamental de la vida de una época. Cada época y cada pueblo tienen su propio sentimiento de la vida y del mundo. Del estilo de vivencia se sigue un estilo de vida y de ambos nace el arte.

No es fácil para nosotros la inmersión en estilos de vivencia y de vida extraeuropeos. Ahora bien, mientras éstos nos sean extraños nos lo serán también las formas estilísticas de su arte. Con demasiada frecuencia tienen para nosotros más rareza que sentido. Nos limitamos entonces a otorgarles fe de vida simplemente o nos deleitamos con ellas en actitud puramente estética, es decir: sin honda comprensión. A continuación intentamos tender una especie de puente interpretativo entre las formas estilísticas y la emoción vital de los pueblos extraeuropeos, considerando las creaciones del arte como réplicas necesarias a los modos de vivencia y vida. Ahora bien, sólo brindaremos ejemplos de las culturas aún vivas —es evidente que para nosotros tienen mayor importancia que las fenecidas históricamente—, limitándonos a las principales: las de China y el Japón, las de India y la zona islámica.

I China y Japón

Si quisiéramos resumir en breves palabras lo que el arte de China y el Japón nos ofrece en forma de peculiarísimas visiones, podríamos decir que en el curso de su rica historia ha trascendido el enigma de la naturaleza como conclusión última de la sabiduría. Las aguas, los montes, las flores, los árboles se muestran en él como guías y maestros del ser humano. El curso del día y de las estaciones le manifiesta el orden magno de toda realidad. Es en la naturaleza donde, con suprema luz, se le revela el sentido del mundo. El vastísimo campo de los sacrificios de la ciudad de Peking llegó a convertirse en expresión de una fe que con fundamental carácter se mantuvo para el Oriente de Asia desde los días de la historia más remota has-

ta el umbral del presente. Constituye el centro del campo de los sacrificios de Peking el Altar del Cielo, que se eleva en forma de tres terrazas redondas de mármol que van disminuyendo su diámetro, sobre base cuadrangular. El cuadrado simboliza la tierra y el círculo el cielo que sobre ella se tiene. El cielo y la tierra constituyen, pues, por así decirlo, el contenido de este monumento. Ninguna estatua corona el altar, ningún templo le acoge y articula. En lo más alto sólo hay un espacio libre para el Emperador que hasta allí ascendía por el tiempo del solsticio hiemal. Se le consideraba Hijo del Cielo, vínculo de unión del mundo de las alturas con la tierra que nos sostiene. Hacía, así, penitencia, entre el cielo y la tierra, por el egoísta comportamiento, rebelde a la naturaleza, de los hombres, e imploraba, para el nuevo año, la bendición de las fuerzas ocultas del mundo. En el detalle trascendido mucho ha de sernos extraño de esta fe. Mas también nosotros adoptamos una devota actitud ante el ritmo sereno de los fenómenos de la naturaleza. También nosotros vemos la manifestación primaria de la armonía en la forma acordada con que despiertan y se replican las fuerzas del cielo y de la tierra. A media noche del solsticio hiemal se oían en Peking los acentos del Himno de la Paz Pura:

¡Oh Cielo, no nos olvides!

¡Siembra en todas partes la fecundidad!

Auxilia al buen pueblo mio

para que alcance el don de la paz verdadera, y la calma sin desengaño.

Un espíritu semejante, de hondísima vinculación con la naturaleza, ha dado forma a los templos en el Japón. Para los tabernáculos se empleaba deliberadamente madera perecedera, renovándola, a menudo, cada veinte años. Para los monumentos sacrosantos se evitaba la piedra como material, por tenaz y duradera y porque con ella la obra humana se hurtaba al rotatorio ritmo de la naturaleza. Los techos de los templos tienen una forma voladiza y casi producen la impresión de cercenados troncos de viejos árboles. En su ritmo se asemejan a los pinos que solían plantarse en la cercanía de los santuarios y los pórticos. Cuando los templos son más bajos que los árboles significa esto un acto de humilde subordinación a la naturaleza, que siempre nos aventaja. En comparación, la mayo-



Templo de Ninnaji, en Kyoto, Japón (886)

ría de los monumentos europeos producen una impresión de activismo. Su condición de pétreos les sustrae a la naturaleza. Se yerguen, se disparan contra la altura, hacen valer su corporeidad frente al monte y el ár-

bol, se imponen, reinan... Una catedral gótica, la cúpula erguida sobre las iglesias del Renacimiento, los monasterios barrocos cabe la margen de un río o en la altura de una eminencia, la plaza y las avenidas ante el pa-

lacio de Versailles..., todo esto es abrumador, obstinado. Los templos japoneses, en cambio, diríase que piden al hombre que entre en armonía con el gran aliento de la naturaleza, para entregarse a ella.

De esta actitud se sigue que en el Japón no se advierte una abrupta separación entre el arte sagrado y el arte profano. Los jardines del Japón no son, ciertamente, obras de arte religioso. Pero pertenecen a los templos, a menudo, y todos tienen un sentido metafísico. No sólo sirven para recreo, como el parque inglés de Europa, por ejemplo. Delineados con suprema conciencia de su designio, cluden toda sumisión de la naturaleza, al contrario que los jardines de los palacios barrocos, en los que los cuadros están trazados según un modelo, los caminos transformados en avenidas arboladas y los declives del terreno convertidos en terrazas, todo por actos de fuerza, de voluntad. Al excluir el jardín japonés casi por completo los arbustos de tonalidad detonante, con su tranquilo verde convidan al reposo y el recogimiento. Nos envuelve en puras formas naturales, por muy calculadas y ordenadas que nos parezcan. Las jambas de los ventanals son de madera rústicamente tratada, las bardas de cañas de bambú, la margen de los estanques suele ser volada y los arroyos fluyen serpenteando. Donde se necesita la piedra para un sendero o un escalón se buscan las piezas más bellas, individualizadas, transformándolas así, no en algo práctico, sino en algo que por sí mismo tiene un valor. Se aleja así de la humana sensibilidad cuanto significa violencia, voluntad, obstinación. Desde los acueductos romanos a las catedrales góticas y la Torre Eiffel de París, Europa ha evidenciado siempre dotes claramente constructivas. En el Japón, en cambio, lo vegetativo se considera lo supremo, en la impresión del crecimiento se ve lo cardinal. Originalmente los jardines japoneses fueron creados para la contemplación, aunque los crucen y allanen los nipones de hoy en trance de dispersión y estrépito. En ellos el paseante de ayer se detenía en una sencilla terraza de madera para contemplar la luna o la lontananza de los montes o el reflejo de las ramas en el agua. Ya en el siglo IV antes de J.C. el maestro chino Chung enseñaba el mismo camino de perfección que el jardín japonés señala al hombre: "Para el sabio la

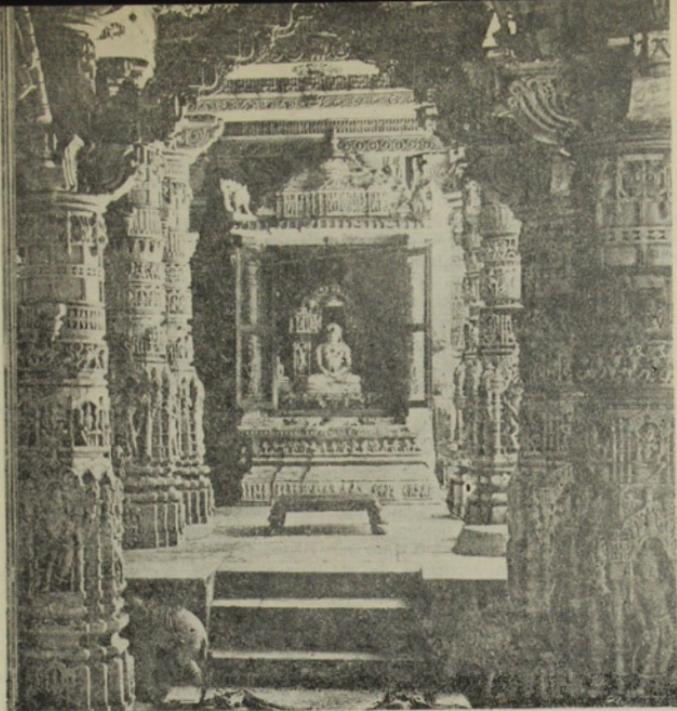
vida significa armonía con los movimientos del cielo y la muerte es sólo una parte de la ley general de las metamorfosis".

En el arte chino y japonés, de cuya riqueza sólo hemos mencionado una parte nimia, minúscula, la forma, incluso la técnica, son expresión de una emoción vital. Ahora bien, ésta no existe simplemente como un hecho fijo y para siempre. Surge cabalmente con el arte, se salva en él y por él y en él se ahonda, resguardándose de lo deleznable de la historia. El arte no es trasunto, sino bosquejo de la existencia. Concluso en su perfección, ha de enfrentarse a lo inconcluso e imperfectible.

II La India

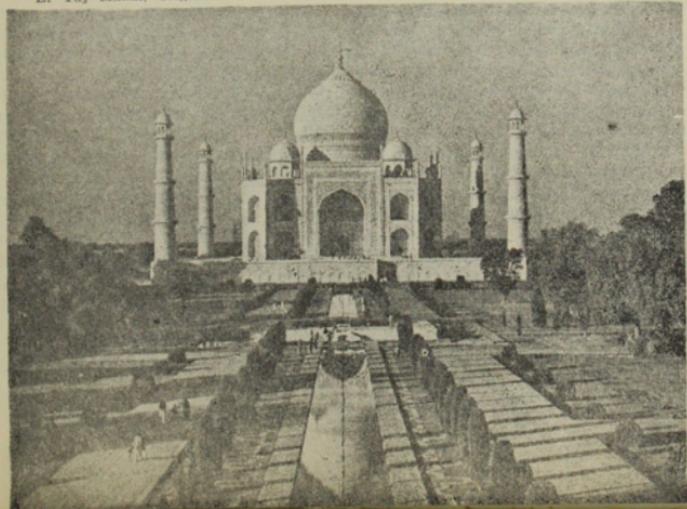
El camino que nos lleva del Asia oriental a la India es un camino de polo a polo. Si el arte japonés da preferencia a la madera, el arte indo se lo da a la piedra. Si aquél busca lo táctico y leve, se desencadenan en éste las formas turbulentas y agitadas. Si allí los templos se acogen con mansedumbre a la serenidad del parque o a la fronda del bosque, se elevan aquí contra el cielo en violenta erupción de torres cuajadas de esculturas, verdadera explosión de vida fiera y selvática. Sería estéril intento parafrasear brevemente la arrebatada opulencia de invención del arte indo. Mas, por diversas que sean sus creaciones, según zonas y épocas, dondequiera se mantiene el tema cardinal de la vida, sombría y seductora, infinitamente abigarrada, en exuberancia continua y continua muerte. La rueda de los nacimientos se detiene, la pira de los muertos arroja su humareda: he aquí la experiencia de que jamás pudieron desasirse las religiones de la India, sus artistas y sus sabios. Se comprende que aquí el hombre, zarandeado por la galerna del advenir y fenecer, clamara por quietud, buscara pausa. El arte indo ha creado las formas más agitadas y violentas, pero ha sabido encontrar también las más serenas e inmóviles.

En la magna concepción del mito de Siva la India ha expresado la omnipotencia de la vida. Se dedican a este dios en el vasto país innumerables templos, cavernas, relieves y estatuas, siendo venerado en cada uno de los trasuntos pétreos, que representan la energía sexual masculina. Siva es, en una y la misma persona, creador, conservador y destruc-



El templo Jaina, en Monte Abu, célebre por sus esculturas en mármol

El Taj Mahal, originado en la escuela artística nacida durante el período Mughal



tor de la vida. Invoca un abigarrado mundo de fúlgidas apariciones desde la sima de la nada y las deja hundirse y disolverse en la nada de nuevo, en un reflujó de dolor, sangre, muerte y ceniza. Por su frenesí en raptó se le representa como multibrazado danzarín. Girando en torno a sí mismo danza la vida que nos espanta y seduce. Desde Bombay se navega, mar afuera, hasta Elefanta, la vecina isla, con su caverna del santuario, famosa desde el siglo VIII. El arte indo busca las cavernas, que a menudo deja en su primitivo estado, o bien transforma con designio arquitectónico, como habitaciones de la tiniebla, de la caligine de que procede todo, claustro materno de la tierra oscura. En Elefanta representan al dios fulgurante y letal nueve relieves tallados en la roca. Le representan domando demonios, subyugando las asoladoras aguas del Ganges y convirtiéndolas en benéfico río de fecundidad, como asceta remoto al mundo, un Buda casi, con separarle de él abismos. Pero en el centro de la espelunca fulge el albor de su tríforme imagen: en la primera tiene un fruto de cídro en sus manos, como el bondadoso, en la segunda engarra sierpes y calaveras, como el asolador, en la tercera, con rasgos femeninos, se inclina, como el bello, sobre una flor de loto. Así tenía que ser, necesariamente, este dios, que es la vida: al mismo tiempo bueno, destructor y hermoso.

Hombre y mujer en él se juntan. No se le ha dado, sencillamente, esposa; se la ha sacado de sí mismo, ya que posee un aspecto femenino también. Siendo la vida masculina y femenina al mismo tiempo, Siva es masculino y femenino en una y la misma persona. En el lado masculino de su ser es el en sí persistente, en la visión interior totalmente inmerso, de intemporal duración. En la revelación femenina de su ser se despliega sobre lo exterior en mil fisonomías, en altas imágenes y en simples formas, y se vuelca en el entusiasmo de los alumbraamientos. Esta creencia es fuente de singulares motivos en el arte, como la reiterada representación del ayuntamiento sexual en los templos. Puede verse en Konarak, en Bhuvaneshvar y sobre todo en Jayurao. Los europeos se suelen sorprender, incluso escandalizar ante semejantes testimonios del acto erótico, mucho más cuando los amantes aparecen rodeados de figuras

que les asisten. En esta reacción, sin embargo, se evidencia sencillamente la atadura de nuestra emoción vital, que nos induce a falsas interpretaciones. En realidad el arte indo trata este tema por pura religiosidad. Pues los amantes no quieren otra cosa que seguir y ratificar al dios y acompañarle, reiterando la compenetración, entrañada y continua, de lo masculino y lo femenino. Si en el oscuro interior del templo es venerado como símbolo de la fuerza genésica o en una estatua de inasquible y adusta quietud, en los muros exteriores de su santuario se sale de sí mismo, representado como animal, como danzante, como amante pareja sobre todo. Lejos de ser cinico o decadente, actualiza el arte en estas obras un sacramento. Esto esclarece también la presencia de las figuras asistentes, muchachas, inexpertas aún, que gradualmente deberán adquirir madurez para el misterio. Algunas veces entornan los ojos ante el bendito resplandor de la deidad, o se vuelven, al encontrarse cerca, horrorizadas. Nunca en el arte había recibido la vida erótica tamaña santificación.

Pero la vida no es bella solamente: es también terrible. La omnipotente, la inmisericorde, es aguijón de deseos insaciables, infinitos, lleva de desvario en desvario, socava, carcome. El príncipe Siddharta, de la India del norte, estremecido se sentía por la marejada de las seducciones. Las apetencias agítaban todos sus sentidos: de palacios y posesión, de otoño, de invierno, de muchachas y amigos. Y un día huyó al desamparo para lograr, dejando la destrucción del gozar y adolecer, la bendición de la pasividad indolora, de la tranquilidad serena, de la pureza ecuánime. Así, el halagado y consentido príncipe se convirtió en el Iluminado, en "Buddha". "Agotado está el nacimiento", reconoció al fin: "no hay ya el ser de este mundo". Buda pertenece esencialmente a la India, como réplica a la experiencia primaria de la vida propia del indo. O para decirlo con sus propias palabras: pertenece a la India como "el esfumarse de la ilusión a la génesis de la elusión". En la India de hoy el budismo es una religión cuasi extinta, lo que no debe sorprender, dada su radical severidad. Sobrevive, metamorfoseada, en la India Transgangaética, en el Japón, en Célán, con unos 150 millones de creyentes. Pero, en el fondo, puede decirse que en su

efigie cree el mundo entero. Sus estatuas, representándole de pie, en actitud solemne, sedente, en pasiva lasitud, yacente, inmerso ya en el nirvana, han conmovido, en verdad, al mundo, con su gran quietud y su inmenso recogimiento. Todas las fuerzas refluyen hacia el adentro de la intimidad en la figura de Buda. Ninguna sombra, ninguna luz del exterior alcanza ya a sus selladas pupilas. Nos arranca del tumulto de los días, nos confirma que hay una última plenitud, una tranquilidad postrera. Por eso le necesitamos.

III Los países islámicos

Al viajero de la India se produce una impresión de verdadero asombro la riqueza del país en arte islámico. En Delhi, Blyapur, Aurangabad, Agra y muchos otros lugares, encontrará espléndidos palacios, sepulcros y mezquitas. Incluso los propios príncipes indos se han valido de las desarrolladísimas formas estilísticas del Islam, en Amber y Gwalior especialmente.

Para describir en toda su magnitud el despliegue del arte islámico, habría que recorrer medio mundo: el África del Norte, el Cercano y Medio Oriente, la India, el Turquestán, el Paquistán... Y aún se desborda sobre Europa misma, sobre Rusia y los Balcanes y en forma especialísima sobre España.

Es todo menos monótono este arte. Sin embargo, aunque adopta múltiples formas y matices, tiene también numerosos rasgos coincidentes. Es sabido que la repugnancia religiosa a representar trasuntos de figuras vivas ha acarreado la casi total eliminación de la escultura y un desarrollo del ornamento de inaudita perfección. Pura delicia de los ojos son sus vasos, lámparas, cerámicas, paños e incrustaciones. Admiramos la bellísima caligrafía de los manuscritos del Corán y de los libros profanos. Y con razón vemos en su arte del tapiz algo único e incomparable. Miniaturas rebosantes de una inagotable fantasía nos hablan de todo lo extraño y apasionante de la tierra esta que habitamos con el arrebatado cromatismo de los cuentos de las "Mil y una noches".

Con el designio de ordenar de algún modo la abigarrada copia de impresiones, visitemos un palacio indo y una aljama persa, siempre guiados por la interrogante sobre la emoción

vital del arte islámico y del de él derivado o afin. Dirijámonos a Amber, en la India del Norte. Amenazante se yergue el gran castillo sobre el hombro adustísimo de un alcor, réplica fiel de su aliento de poderío, rodeado de castillejos dispersos por la serranía baja. Con la acumulación de estructuras militares, el paisaje cobra el carácter de una red única de trampas y ardides en la que el intruso quedará cazado irremisiblemente. Los príncipes indos erigieron el castillo de Amber con elementos estilísticos tomados en muy gran medida del arte islámico. La construcción es rica en contraste, con un exterior de adomán guerrero y suprema severidad y un interior cristallino, transparente de claridades. Ventanas y techos son de piedras y cristales y hay mariposas, talladas con tal finura en el mármol, que por la fisura del relieve puede introducirse una hoja de papel. Si se mueve una vela encendida por las estancias en penumbra es como si temblara un cielo de estrellas en los muros y techos espejeantes. Y el sol, cuando arroja sobre el suelo el encaje de las ventanas de mármol, deja en él volutas de sombra, tapices de sombra, en un juego de magia.

El arte islámico, remoto a todo lo pesado y violento, busca el brillo más leve, la seducción etérea y un translúcido cromatismo inasible. En sus ornamentos recoge la irradiación del día completo; el albo frescor matinal, la neutra claridad del mediodía, el áureo rosa del atardecer. Ama los jardines, las flores, los juegos de agua y tanto la visión de la lejanía como la intimidad de claroscuro, muelle y gratisima, del baño oculto en la hondura del sótano. Quien sólo quiera ver de prisa y guste del placer consistente, que no se asome a las ingravidas estancias. Ellas sólo nos hablan de cuanto significa goce espiritualizado en la sensualidad de los fenómenos. Un constante asombro sobre todo lo precioso de este mundo traspasa a este palacio, por de fuera macizo, frágil y delicado en su interior. Ninguna otra cultura puede equipararse a la islámica en el hechizo de una sensibilidad que es pura transparencia.

Nos trasladamos a Isfahan. Casi no se cree que en esta gran ciudad moderna, vasta y ramificada, sean todavía lo más impresionante las cúpulas de su mezquita, de verdes y azules cerámicas. Soleada y fría es la temprana pri-

mavera en el Irán. En duro contraste sobre un cielo azulísimo se recorta el verde metálico de los azulejos, con un toque de audacia. Ya en el alto mediodía forman un solo resplandor. Para comprender la significación de semejante cromatismo es preciso interpretar debidamente el sentido de las estructuras de estas aljamas y estos sepulcros.

Los monumentos islámicos del culto quedan oclusos hacia afuera por un muro que hace posible que el interior constituya un ámbito de quietud perfecta. Mas al abrirse en este interior el santuario hacia un patio extenso, no se produce el efecto de alzo cerrado, como si no se lo quisiera desligar de la lejanía. Queda poseído así por la idea de que la Divinidad no se deja reducir a lo mensurable. En tal sentido alude igualmente el hecho de que no se tolere ninguna imagen, pues al Dios que es dueño del cielo y de la tierra no le conviene la humana semejanza. De él ha dicho un místico mahometano del siglo X que está "más allá del más allá". De esta primaria experiencia se sigue la renuncia a toda pintura y escultura religiosas, el enigmático entrecruzarse de los ornamentos y la abertura de los lugares de oración. Las aljamas del Islam no tienen lo vibrante y tenso de los templos indos, pues la rueda de nacimientos y reencarnaciones ha perdido, en la absoluta quietud de Alá, su pavura. Al quedar en él comprendidos el mundo y los hombres, en el fondo no existe ya separación. Así se anulan los contrastes en los santuarios mahometanos: el interior es una parte del espacio del

patio, la bóveda de las cúpulas una bóveda celeste reducida. Meros taldos de la oración, estos ámbitos tienen algo transitorio. Incluso, en último término, no se trata ya de espacialidad. El recinto sirve para que se escuche la palabra del Corán. El patio sirve para que se sienta sobre las cabezas de los fieles la lontananza del cielo, contra el que se dispara, buido, el alminar. Por tal manera, la arquitectura vive entre la palabra y el cielo, evidenciando así su propia inanidad. Algazel (nacido en 1058) enseñaba que "el verdadero corazón humano no es de este mundo... Dentro del corazón se abre una ventana al mundo sobrenatural del cielo". De ello son trasunto las verdes y azules cúpulas de Isfahan. El sentido de estos colores no ha de buscarse en la júbilo exaltación, sino en la lejana del éxtasis. El azul y el verde alejan las cosas de nosotros. Y cuando a la dura luz los contornos empiezan a atenuarse, algo invisible revelan las formas firmes y rotundas: ventanas que se abren al mundo de lo su-
prasensible.

En nuestras breves notas sobre el arte del Lejano Oriente, de la India y del Islam hemos intentado demostrar que las formas estilísticas son fruto de la emoción vital, matizándola a su vez, recreándola. Hasta en el detalle —material, técnica, colorido— la emoción vital es decisiva. Nada se explica por lo puramente decorativo o como mera contingencia. Las formas del arte alientan rebozantes de sentido, nacen de la propia entraña del hombre.